



CRÍTICA  
AÑO III Número 5

REVISTA ELECTRÓNICA  
DEL ÁREA DE CRÍTICA DE  
ARTE DEL IUNA

DICIEMBRE 2008

Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea \*krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima - juicio*). Joan Corominas dice que crítica se utiliza en español desde 1705.

**Director:** Raúl Barreiros

**Diseño gráfico:** Juan Carlos Fenu

**Correctora de estilo:** María Andrea Santana Hernández

**Tráfico y diseño:** Sebastián Lavenia

**Mesa de ideas:** Agustín Berlanga y Silvia del Campo

**Escriben en este número:** Raúl Barreiros, Federico I. Bujan, Silvia del Campo, María L. Dubourg, Graciela Fernández Troiano, Ana V. Garis, Eduardo Maclen, Guillermo Rodríguez Bustamante y Oscar Steimberg.

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte

Dirección: Yatay N° 843, Ciudad de Buenos Aires

Código Postal: 1184 ADO

Teléfono: (011)4861-0324

e-mail: [critica.revista@iuna.edu.ar](mailto:critica.revista@iuna.edu.ar)

[www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php](http://www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php)

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.

Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

# índice

■ **Apuntes sobre los índices, las prótesis y la iconicidad** por **Raúl Barreiros**. Se obsesiona con las veletas, los postizos, los espejos y las risas grabadas. **Página 3**

■ **Vacilando ante unos diálogos, vacilando ante Claude Chabrol** por **Oscar Steimberg**. Uno de los sentidos de “vacilar” que da la R.A.E. es “tomar el pelo”. Probablemente Steimberg no se refería a ese sentido cuando escribió que los parlamentos de los personajes del film “Una mujer partida en dos” son “de holgado espectro lexical, enteramente alejada la posibilidad de la emergencia en superficie de cualquier vacilación pero, ¿quién sabe?” **Página 6**



■ **Metáforas de Le Corbussier** por **Graciela Fernández Troiano**. Escribe negando estro poético a ciertas metáforas y concediéndoselo a otras. **Página 7**

■ **Retrato de la intimidad** por **Ana V. Garis**. El consultorio sentimental preocupa a Garis, que siempre quiso atender uno. En revancha, escribe acerca del lugar de exhibición, evaluación y solución de problemas amorosos que ese buró ocupó en el mundo mediático. **Página 10**

■ **Acerca de la teoría del Chunking en los estudios cognitivo-musicales** por **Federico I. Buján**. *Chunking* es una teoría sobre la memoria rápida: no podemos recordar más que unos pocos símbolos de un mensaje, excepto que recortemos *chunks* (trozos) fáciles como el chan-chan final de los tangos. Así, por partes, se recuerda con más facilidad. **Página 13**

■ **¿Cuando empezó el reality?** por **Eduardo Maclen**. Asegura haber descubierto el primer *reality*, fue en un cine y resultó ficción. **Página 16**

■ **¿“Habrá que suprimir la radio”?** por **Guillermo Rodríguez Bustamante**. Rescata al poeta ultraísta Eduardo González Lanuza cuando este se lanza a la crítica de medios, simultáneamente con el comienzo de la escuela de Frankfurt. No es tan grave: para muchos nada ha cambiado. **Página 18**

■ **Las noticias en los diarios (también) son un espectáculo** por **A.V.G.** Ataca otra vez, ahora desde la moral y la enunciación juega a “él que lo dice lo es”, aceptando la parte que le toca. **Página 20**

■ **Los años de la TV** por **Silvia del Campo**. Alucina con que los medios nacen viejos y se hacen jóvenes con el paso del tiempo. **Página 23**

■ **Cruce de Críticas** por **María L. Dubourg**. Indaga en las críticas al otro para ver si observan la ética de la crítica. **Página 25**

■ **Cartas de los lectores**. Los adjuntos han sido bloqueados por motivos de contenido, F. Sánchez Zinny. No nos vendemos. Felicitaciones. L. Escudero. Felicitaciones. Generosidad elogiosa. Números atrasados: pedidos varios. Cefaleas. **Página 31**

bo... Mi mujer llegó corriendo al canal y me quería matar. Venía gente de todos lados; me veían en el bar tomando un whisky y me querían matar en serio. Un tipo me decía: Hijo de puta, por tu culpa mi vieja tuvo un infarto. Entonces salí en cámara y pedí perdón. Le dije a la gente que íbamos a abandonar ese programa, pero una avalancha de cartas nos hizo quedar.” (Diego Heller, *El último dandy*, 05/06/2006, Clarín.com).

#### NOTA

[1] *Viaje a la semilla*, de A. Carpentier, relata la vida de un hombre que muere y empieza a vivir hacia atrás hasta que se mete en el vientre materno: “Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría.”.

---

## Cruce de críticas

Dos críticas cruzadas que circulan en Ramona disparan interrogantes. Detrás de la discusión por el objeto artístico se enuncia una pregunta por la moral de la crítica.

### María Laura Dubourg

Despierta cierta atracción en el lector la crítica cuando se sale de su objeto de análisis para convertirse en un discurso de discusión que enfrenta perspectivas y puntos de vista oponiendo categorías de percepción y de reconocimiento para la obra de arte involucrada. La puesta en escena a partir de la interacción entre las dos críticas tratadas aquí (que excedió el medio especializado incursionando también en *Página 12*), más allá de polemizar sobre un objeto artístico y su autor, deja en evidencia una especie de prescripción moral acerca de una crítica que en principio *debiera* apostar a la erudición en detrimento del gusto.

Nuestras condiciones de reconocimiento (E. Verón 2004) de cualquier discurso crítico se encuentran en parte acotadas por el medio en el cual se inserta el texto; sin embargo, cuando leemos un disenso dentro del mismo medio cobra importancia la producción de sentido de un nuevo discurso crítico generado a partir de la rispidez entre (en este caso) los dos textos en cuestión. En el discurso emergente se advierte una defensa ética y/o moral de la crítica, conjuntamente con la puesta en valor de la obra criticada.

El cruce que se dio entre las dos críticas publicadas en *Ramona*<sup>1</sup>, a propósito de la muestra de León Ferrari en el Instituto de Cooperación



Iberoamericana durante el año 2000, exhibió el encuentro entre dos personalidades del ámbito de la Plástica: Roberto Jacoby y Rafael Cippolini. El hecho de que estos textos se enmarcaran en la revista de artes visuales *Ramona* —un medio gráfico especializado que concentra textos reconocidos en el circuito artístico— podría ubicarlos en el contexto de la *crítica erudita*. Además, ambos críticos forman parte de los créditos de la revista en el momento de su publicación, uno como editor (Cippolini) y otro como “concept

manager” (Jacoby); sin embargo, existen marcas textuales que indican un encasillamiento de uno de los textos en una “mera” *crítica de gusto*. N. Frye (1991) vinculaba el elemento científico de la crítica con las revistas especializadas, ya que ellas “se basan en el supuesto de su existencia”, aunque al mismo tiempo se preguntaba si “los especialistas se dan cuenta de las implicancias del hecho de que su labor es científica”.

El registro real de la polémica nace a partir del *segundo texto*<sup>2</sup> (Roberto Jacoby-*Ramona* n°3) que funciona como respuesta a la *primera crítica* (Rafael Cippolini-*Ramona* n°2), y que rechaza respecto de ella un cúmulo de observaciones subjetivas que no harían aportes a una función pedagógica (ética) de la crítica por estar emparentadas únicamente con el gusto del crítico cuestionado. *El primer texto* —cuando refiere a los críticos— cuestiona la posición antiética de una crítica obsecuente hacia una obra ya reconocida y valorada no solo dentro de los circuitos artísticos, sino socialmente. En ninguno de los dos casos se pierde de vista el objeto artístico motivo de la crítica. Entonces, ¿cómo juega aquí la crítica? Pareciera establecerse como una operatoria de valoración en dos estratos: en un nivel de superficie, la valoración del objeto artístico (y el artista); y, por debajo, operaría como *juicio de valor* de la crítica misma como género.

En el análisis de los discursos de la crítica se observa que (mientras se critica el objeto artístico) la crítica siempre deja marcas (explícitas o

solapadas) de la posición respecto de su *deber* ser. En la pregunta por el qué se discute, cobran visibilidad estos rastros discursivos. La cuestión del tema es pertinente en el análisis, ya que aporta una idea de la producción de sentido de un tercer discurso surgido no ya de un texto u otro, sino del *cruce* entre ellos. Aquí se pueden rastrear a grandes rasgos dos temas: uno ligado a la valoración del objeto artístico y su autor (el artista que se autocita, su posición *antiética*); y el segundo tema nacido desde la cualidad polémica inscrita en ambos textos (que incluye a la figura del crítico), refiere principalmente a la *moral de la crítica* [y no a la crítica moralista].

Lo que se pone en juego en este *cruce* es qué se comprende por *moral de la crítica*. Esta idea se encuentra vinculada en el segundo texto a una erudición que postularía la categoría de gnoseológico como condición de la crítica (en la medida en que contribuye al conocimiento y es generadora de aportes para la historia de la cultura); mientras que en el primer texto, la *moral de la crítica* estaría del lado de su no obsecuencia, razón por la cual quedaría ubicada en lugar central la *ética del crítico*, como autor de textos convocado por una especie de “misión crítica”.

Para adentrarnos en la discusión gráfico-mediática me referiré a algunos puntos interesantes. Roberto Jacoby contesta a una crítica firmada por Rafael Cippolini que enciende la mecha de la discusión a partir de la utilización de innumerables calificativos peyorativos hacia la obra de León Ferrari (llegando a cuestionar su condición de artista) que pueden contarse desde “aburrido”, “falto de sensibilidad”, hasta “torpe”. Utilizando la ironía titula “*Los peores infiernos*” aludiendo en forma directa a la obra de Ferrari y al nombre de su muestra: “*Infiernos e Idolatrías*”<sup>3</sup>. En este texto, Cippolini es productor de una mirada crítica que difiere de la mayoría de los textos editados en *Ramona*, visión descreída de la sobrevaloración de la obra mencionada. Cippolini se sitúa en primera persona para avalar su percepción (y posición) de poner en el mismo nivel la muestra con el mismísimo infierno. Lo explicita en el último párrafo de su crítica: “En lo personal descreo del infierno. Pero si en lo que me resta de vida algo me convence de su existencia, de sólo sospechar que se parece a este conjunto de obras titulado ‘Idolatría’ no ahorraría esfuerzos en aprenderme de memoria los preceptos del *Manual del Perfecto Beato*”. Roberto Jacoby objeta y contratitula en el siguiente número del mismo medio: “Ferrari es heterogéneo y extravagante”. Utiliza estos dos términos en calidad de mensaje contestatario al artículo de Cippolini (que tildó la obra de “repetitiva” y “aburrida”). La figura de Jacoby aquí se esboza como contenedor de las herramientas de la erudición de una crítica honesta y que, en honor a la verdad, *debe* corregir afirmaciones incorrectas de otro conocedor, trabajador del mismo medio. Desde el

primer párrafo se enuncia un desarrollo más “científico” que el del texto objeto de su crítica; ubicado éste en una crítica de gusto: “No trato de discrepar con el *gusto* de Cippolini, sino de objetar sus afirmaciones inexactas (...)”; sin embargo, aunque sea de manera irónica lo reconoce como par: “(...) *raro* en un erudito como Cippolini”.

“Para lograr un contacto más directo con la literatura (y el arte en general) acudimos al *crítico público*, quien representa al público lector en su aspecto más experto y juicioso”, se expresaba N. Frye, en una clara asimilación del crítico público al crítico de gusto. En esta postura, Cippolini interpela al lector común “que sabe como *deben* leerse los textos citados”. En su crítica se da por sentado que las citas de imágenes religiosas de Ferrari *deben* leerse como *texto poético* sugiriendo que sería imposible confundir un símbolo de aquello que no funciona así. Jacoby retruca (encomillando aquel “deben”) interpretando la actitud de Cippolini como un “*deseo* benevolente aunque no verificado”. Punto por punto contestaba R. Jacoby a la crítica de Cippolini, hecho que para el lector resulta por demás entretenido. Tal es el caso de la referencia al público de la obra de León Ferrari. El público que describió Jacoby contradijo al de Cippolini, quien lo identificó con “jubiladas septuagenarias persignándose”, aclarando: “no logro imaginar otro público”. En el mismo sentido, aludiendo al imaginario social del tipo de persona descrita, R. Jacoby lo situó en “jóvenes con bates de baseball y señores enérgicos”; sin embargo, ambos coincidieron en que uno y otro público atentaron contra la muestra.

Entre los públicos mencionados, Cippolini incluye el de los críticos mismos que “reconfortados en cerciorarse de estar viendo una vez más la misma muestra, publicarán una mínima variación sobre el comentario que escribieron para la exposición anterior”. De esta manera, y conjuntamente con el tema del artista que se copia a sí mismo, elabora una crítica de la crítica que se copia a sí misma (y se autocita). Entonces, se desprende de aquí una especie de *moral de la crítica* que aboga por lo que ella *no debe ser*, una obsecuente constante que no habilita ni expone *juicios de valor* (auténticos). Justamente, respecto del trabajo que le atañe al *crítico público*, Frye lo circunscribió lejos de la ciencia; lo precisó en una “clase de arte literario que ha espigado sus ideas en un estudio pragmático de la literatura (y el arte) y que no intenta crear una estructura teórica ni introducirse en ella”.

## Juicios de valor y moral de la crítica

Si hablamos de los *juicios de valor* expresados en ambos textos, existen notables diferencias en la enunciación de los mismos. En el caso de Cippolini se hallarían expuestos, diría exageradamente, motivo que

despertó el disenso. Se enuncia aquí una clave de lectura de predisposición subjetiva ligada a una valoración negativa de la obra y de la crítica obsecuente. Enmarcado el texto en una crítica estilística, se hace uso del lenguaje en tono irónico donde rebasan los conceptos calificativos de la obra del artista (de un considerable impacto en el lector) como “aburrimiento”, “estupidez vertebral”, “tosquedad”, “remanidos recursos”, “falta de sensibilidad para acercarse a esas imágenes”, “torpeza”. En el caso de Jacoby la puesta en valor de la obra se sostiene en una argumentación que descansa en seis párrafos descriptivos, los cuales justifican las cualidades con las que caracteriza a la obra de León Ferrari: “heterogénea y extravagante”. El recorrido descriptivo sobre una parte de la obra “no política” de Ferrari defiende la hipótesis contraria a la de Cippolini quien define la obra como un “continuum estético” y un “discurso directo, explícitamente político”. En este sentido hablar de descripción significa servir de apoyo a la erudición y al conocimiento. Philippe Hamon (1991) relaciona la descripción con la convocatoria en el texto de “cierta seriedad, cierta lejanía, una cierta racionalidad y supone por lo tanto una cierta postura estereotipada del descriptor que a su vez tenderá a sugerir al lector que tome una postura análoga”. La descripción en el caso del texto de R. Jacoby contribuye en cierta forma a una *moral de la crítica*. Es decir, si es posible pensar en la idea de una “moral pedagógica”, entonces el crítico en posición de descriptor se convertiría en “un especialista en palabras, léxico, cosas, poseedor de un saber más elevado”, por lo cual *debería* enseñar a “un lector que es menos sabio en una comunicación de tipo didáctica”.

## La moral, el arte y la crítica

La muestra de Ferrari “*Infiernos e Idolatrías*” (año 2000) y su corolario, la *Retrospectiva 1954-2004* (en el CCR) que provocó la eclosión mediático-jurídica, fueron víctimas de denuncias en respectivos juzgados por ofender la moral. Objetos estéticos incursionaban otros terrenos de la vida social y revolucionaban los medios de comunicación y los tribunales judiciales que rara vez trataban tales temáticas. El rol de la Justicia en lo referente a su *juicio* sobre una obra de arte, puso en el tapete el *problema de la moral*<sup>4</sup>. Luego de unos meses, con tino y criterio, se falló del lado de la libertad de expresión. Se demostró que el arte y la moral recorren sendas paralelas, es decir, no se cruzan, por lo que no sería adecuado juzgar con la categoría moral/inmoral a una obra de arte. Entonces, ¿en qué punto se tocan la crítica de arte con la moral? En mi opinión, *la moral de la crítica* debe suspenderse cuando “durante el estudio de la erudición literaria (y el arte en general), el estudioso se da cuenta de que una resaca lo arrastra lejos de la literatura”. Por ello, acompaño

a Northrop Frye cuando sostiene que es necesario que los eruditos y los críticos públicos sigan haciendo sus contribuciones a la crítica.

## NOTAS

[1] La referencia de los textos abordados en el presente trabajo se encuentran en:

Cippolini, Rafael, “*Los peores Infiernos*”, Ramona Nº 2 mayo/junio 2000 (archivo) en <http://www.ramona.org.ar/files/r02.pdf>; Jacoby, Roberto, “*Ferrari es heterogéneo y extravagante*”, Ramona Nº 3 junio/julio 2000 (archivo) en <http://www.ramona.org.ar/files/r03.pdf>

[2] Llamé *segundo texto* al escrito por Roberto Jacoby que, además de ser posterior en fecha de publicación, refiere directamente al *primer texto*, escrito por Rafael Cippolini en el número anterior de la revista *Ramona*.

[3] La exposición de León Ferrari que llevó por nombre “Infiernos e Idolatrías” (año 2000 - Centro Cultural de España en Buenos Aires) reunía juicios finales de artistas reconocidos en la historia del arte (El Bosco, Giotto, Miguel Ángel, Van Eyck, etc) y diversos objetos en los que se representaban “otros infiernos”. Estos consistían en símbolos religiosos como santos, cristos y vírgenes (pequeñas estatuillas de santería) sometidos a torturas mediante el uso de algunos dispositivos domésticos como, por ejemplo, un cristo blanco sobre una plancha de costeletas (en cuyo mango estaba inscripto “el infierno”); otras estatuillas dentro de tostadoras y algunos santos en jaulas para canarios. Además, se dispusieron gran cantidad de aves artificiales de colores en posición de someter a las imágenes religiosas a su defecar simbólico.

[4] El uso del término *moral de la crítica* correspondería a la idea de su *deber ser*, en relación con el imperativo categórico de lo correcto o incorrecto; en tanto que la *ética* podría corresponderse con el conjunto de las normas y valores provenientes de una religión, una ideología o una filosofía al que acabará acatando o no la moral. La *moral de la crítica* alude a la puesta en práctica (o no) de aquellas normas éticas. Vale aclarar entonces que el término moral, lo hice corresponder a la crítica y el término ética o antiético, a las posiciones de los críticos o autores de los textos, regidos por distintas normativas (y valoraciones).

F. Nietzsche (*Más allá del Bien y del Mal*-2004[1886]) afirma que la manera en que emerge el *problema de la moral* es “cuando se realiza una comparación de *muchas morales* (...) en toda “ciencia de la moral” ha venido *faltando* el problema mismo de la moral” (el subrayado es del autor).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Frye, Northrop (1991) [1977] Introducción polémica, *Anatomía de la Crítica*, Venezuela, Monte Ávila Editores.

Hamon, Philippe (1991) Cap II ¿Una competencia específica?, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.

Eliseo Verón (2004) Diccionario de lugares no comunes, *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa.